

El precio de la verdad: la imagen de los periodistas en las series de televisión contemporáneas (Postprint)

Alberto Nahum García Martínez y Javier Serrano-Puche
(Universidad de Navarra)

1. Introducción. La ficción como reflejo del imaginario colectivo

La profesión periodística siempre ha sido objeto de representaciones en la cultura popular. Desde las andanzas que novela Graham Greene en *El americano impasible* (*The Quiet American*, 1958) hasta el tóxico Chuck Tatum de *El gran carnaval* (*Ace in the Hole*, 1951), la corrosiva película de Wilder, pasando por el Clark Kent del famoso cómic, el periodismo ha sido una recurrente semilla dramática y las redacciones un paisaje para ubicar conflictos emocionales, políticos o morales.

El cine, como han estudiado Ehrlich (2006) o McNair (2010), ha sido el medio que con más fuerza ha configurado la estampa del periodista en el imaginario colectivo de las democracias liberales. Films como *Luna nueva* (*His Girl Friday*, 1940), *Todos los hombres del presidente* (*All the President's Men*, 1976) o *Buenas noches y buena suerte* (*Good Night and Good Luck*, 2005), por citar algunos de los más populares, han servido tanto para reflejar estereotipos sociales sobre los periodistas como para reflexionar sobre aspectos esenciales de la profesión: las tensiones con el poder político o económico, las dificultades epistemológicas con la verdad o los excesos de determinadas prácticas periodísticas. Según explica Ehrlich, aunque haya predominado un retrato cáustico —muchas veces demoledor— del mundo periodístico, este subgénero «también ha demostrado cómo [el retrato de] periodistas “malos” y poco profesionales ayuda a subrayar la lealtad profesional hacia los hechos y la verdad» (2006: 507). En esa línea, Peña Fernández, a propósito del papel de los periódicos en *Primera Plana* (*The Front Page*, 1974) de Billy Wilder, señala:

De la visión de la prensa como cuarto poder [...] mana en última instancia su legitimidad y su reconocimiento social. Poco importan las bajezas en las que caigan los medios y la precariedad en la que viven los periodistas, si su pluma tiene la capacidad de desenmascarar la corrupción y castigar a los culpables. (Peña Fernández, 2012: 921)

En plena «fiebre del oro» televisiva (Sepinwall, 2012), las ficciones de la pequeña pantalla tampoco han sido ajenas a esta fascinación por la disciplina periodística. En una eclosión creativa que se caracteriza por un relato narrativamente complejo (Mittel, 2007), una inusitada variedad temática (Pérez Gómez, 2011) y una subida del envite de lo visible y lo decible (Cascajosa, 2005), el mundo del periodismo también ha encontrado cabida en la ficción anglosajona. Y lo ha hecho con una peculiaridad narrativa que lo distingue del medio fílmico:¹ la propia naturaleza expandida del

¹ Como ha estudiado Mera Fernández, la forma cinematográfica encuentra dificultades para reflejar la cotidianidad de la profesión: «[Es] poco habitual en el cine: la rutina (en este caso la rutina del quehacer periodístico). La mayor parte de las películas [...] no refleja el día a día de la profesión, sino la excepción,

formato serial (García Martínez, 2012) permite replicar la cotidianidad periodística y el quehacer diario de una redacción, deteniéndose en la recolección de detalles, en cómo se gana la confianza de una fuente, en los tiempos muertos, en las fricciones entre empleados y directivos, en cómo afrontar problemas deontológicos, en los callejones sin salida de una investigación o en las breves piezas que van alimentando una exclusiva de mayor alcance. En las tres series escogidas como objeto de estudio, el ritmo narrativo que impone la pequeña pantalla resulta clave para dibujar un retrato más completo (y complejo) de la profesión periodística.

2. Tres series sobre periodismo: *State of Play*, *The Wire Season 5* y *The Newsroom*

La presencia del periodismo en la ficción televisiva no es un fenómeno reciente, ni mucho menos. La historia de la pequeña pantalla permite trazar un linaje de periodistas famosos que discurre por *Lou Grant* (CBS, 1977-1982), *The Mary Tyler Moore Show* (CBS, 1970-1977) o *Murphy Brown* (CBS, 1988-1998). Sin embargo, en los últimos años, la multiplicación de la oferta de ficción televisiva ha traído consigo una mayor presencia de personajes periodistas. Por ejemplo, si acotamos el marco temporal a los últimos cinco años, encontramos muchos relatos donde la prensa juega un papel decisivo en la trama.

El punto de partida de *Generation Kill* (HBO, 2008) —una serie que trata de traducir visualmente las características del Nuevo Periodismo— es el de un periodista que se «incrusta» en una unidad de marines durante la guerra de Irak. En la siguiente propuesta de David Simon, *Treme* (HBO, 2010-), una de las líneas argumentales tiene que ver con un belicoso reportero de *ProPublica* que anda escarbando entre mentiras y trabas institucionales para poder reconstruir la historia de unos desaparecidos durante el huracán Katrina. Las recientes *Political Animals* (USA Network, 2012), *Boss* (Starz, 2011-2012) o *House of Cards* (Netflix, 2013-) abordan, desde ángulos tanto ética como narrativamente complementarios, las tensiones entre el poder político y el periodístico. Algo que también ejerce de fuerza motriz en dos series de otras latitudes. La británica *The Hour* (BBC, 2011-) narra las dificultades del primer noticiario de la BBC y la danesa *Borgen* (DR, 2010-) mezcla el *noir* con la carrera de una ficticia Primera Ministra.

Sin embargo, para este trabajo hemos escogido otros tres objetos de estudio en los que profundizar: *State of Play* (BBC, 2003), la quinta temporada de *The Wire* (HBO, 2008) y el primer año —el único emitido hasta el momento— de *The Newsroom* (HBO, 2012). Conviene explicar por qué profundizamos en éstas y no en otras. En primer lugar, se trata de tres series contemporáneas que ejemplifican bien las características de esta edad de oro televisiva en la que estamos inmersos (de hecho, *The Wire* pasa por ser el paradigma de esta eclosión serial). La segunda razón tiene que ver con su influencia. Las tres son productos creados por algunos de los autores televisivos de mayor renombre: Paul Abbott, David Simon (y Ed Burns) y Aaron Sorkin. Es decir, son

el hecho más interesante, la ruptura de la normalidad» (2008: 508). Cfr. también Bezunartea, Cantalapiedra et ál. (2007: 291).

autores de prestigio crítico, que han generado abundante discusión académica. En tercer lugar, las series escogidas entran dentro de lo que McNair llama *primary representations* (2010: 23-24), es decir, relatos en los que el periodismo es un asunto central en la trama. Por último, ante la variedad de acercamientos al ámbito periodístico, hemos optado por circunscribirnos a relatos que se desarrollaran en el presente, lo que nos obliga a dejar fuera una candidata tan interesante como *The Hour*.

1. *State of Play*: la prensa como perro guardián

State of Play es una miniserie británica de seis capítulos creada por Paul Abbot, uno de los nombres de referencia en la ficción televisiva británica (*Clocking Off*, *Shameless*, *Exile*, *Hit & Miss*). Este *thriller* periodístico gozó de enorme éxito, erigiéndose en paradigma del tradicional buen hacer de la BBC. Los críticos de *The Guardian* la incluyeron entre los 10 mejores dramas de la historia de la televisión y el guión de Abbott contó con un *remake* hollywoodiense protagonizado por Ben Affleck y Russell Crowe (*La sombra del poder*, 2009).

La serie comienza con dos muertes aparentemente inconexas: la de un joven ratero negro (en lo que parece un ajuste de cuentas por drogas), y la de Sonia Baker, asistente del parlamentario Stephen Collins, cuyo cadáver aparece en las vías del metro londinense. El diario *The Herald* inicia una investigación sobre estas muertes. Se encargan de ella Cal McCaffrey —que había trabajado en el pasado como director de campaña para Collins y con quien aún mantiene amistad— y Della Smith. Con su trabajo —lleno de dificultades, giros y presiones de todo tipo a lo largo de los seis capítulos— consiguen descubrir que ambas muertes no sólo están relacionadas, sino que forman parte de un caso de corrupción política al más alto nivel, en el que Collins está directamente implicado.

State of Play es una lección audiovisual de periodismo de investigación. Refleja con precisión las facetas de esta disciplina (Rodríguez, 1994; De Burg, 2000): el trabajo meticuloso de los reporteros para avanzar en la historia, la relación no siempre fácil tanto con las fuentes de información como con la policía que paralelamente lleva el caso, la injerencia de intereses ajenos al periódico, los problemas legales que ha de afrontar el periodista... Como ha señalado Rahman (2010: 8), pese a la dimensión sensacionalista que presenta el caso, McCaffrey y Smith hacen auténtico periodismo de investigación, sin incurrir en el periodismo tabloide, tan popular en Gran Bretaña. Más aún, en *State of Play* queda reflejado cómo el periodismo cumple uno de sus principios más básicos: la vigilancia de los organismos públicos (Kovach y Rosenstiel, 2012: 155). Es ésta una tarea que remite a la concepción del periodismo como «cuarto poder», es decir, como una institución que, dado su carácter de servicio público, ha de controlar la actividad de los poderes legislativo, ejecutivo y judicial. Esta metáfora del periodismo como cuarto poder —que ya había sido retratada con frecuencia en el cine (Bezuntea, Cantalapiedra et ál., 2011)— se remonta a la Inglaterra del siglo XVIII, cuando el político Edmund Burke afirmó que el periodismo iba camino de convertirse en algo tan importante como el Parlamento. Ya en el siglo XIX, el historiador Thomas B. Macaulay

acuño y popularizó la expresión (Briggs y Burke, 2002: 217), dando pie al desarrollo de la teoría de la prensa como perro guardián (*watch-dog*), sintetizada por Walter Lippman en su clásico *Public Opinion*: «el papel de la prensa es el de ser en cierto modo servidor y guardián de las instituciones» (1922: 363).

No obstante, la idea de que el periodismo se constituya en un cuarto poder también ha suscitado críticas entre los académicos (Soria, 1990; Martínez Albertos, 1994; Hernando, 2002), que ven en ello una posible excusa de los periódicos para convertirse en un verdadero poder fáctico, demostrando a veces con sus actuaciones un «dirigismo apriorista en contra del poder, la predisposición condenatoria contra los actos emanados de las instituciones gubernamentales» (Revel, 1989: 244). Más allá de estas desviaciones indeseables, cabe afirmar que, en su tarea de control del poder, el periodista realiza una función de contrapeso institucional que es imprescindible para el funcionamiento de la democracia.

Es precisamente en el periodismo de investigación como el que desarrollan Cal McCaffrey y Della Smith para *The Herald*, donde en mayor grado puede apreciarse el valor de la prensa como contrapoder de la política. Más aún, «esta práctica periodística supone el extremo más osado de la libertad de expresión: una prensa que investiga y denuncia a las propias instituciones que garantizan su libertad» (Klein, 2001). En este sentido, sin duda el ejemplo más emblemático de la influencia del periodismo como vigilante de las instituciones es el caso *Watergate*. La investigación que Woodward y Bernstein llevaron a cabo en *The Washington Post* y que provocaría la dimisión en 1974 de Richard Nixon como presidente de los Estados Unidos constituye, como afirma Waisbord, «el espejo que refleja lo mejor que el periodismo puede ofrecer a la democracia: hacer que el poder rinda cuentas» (2001).

Cuarenta años después del caso *Watergate* el estado del periodismo de investigación es diferente, pues participa de manera destacada de la delicada situación económica de la industria periodística, y al mismo tiempo siguen vigentes las presiones directas o sutiles con que los otros «tres poderes» intentan acallar la información incómoda para ellos. En la serie, el presidente del grupo editorial propietario de *The Herald* le advierte a Cameron Foster, el director del diario, que interrumpa la investigación de sus reporteros porque «no nos podemos permitir molestar al gobierno. Estamos esperando dos licencias de radio, por lo menos. No es el momento apropiado» (cap. 6). Pese a ello, la investigación se abrirá paso hasta descubrir la corrupción de algunos miembros del gobierno británico.

Como se ve por lo expuesto hasta ahora, *State of Play* propone una apología del valor del periodismo en las sociedades democráticas. De una prensa que no ha renunciado a su labor de centinela de las instituciones y que sigue por ello siendo depositaria de la confianza y esperanza de los ciudadanos. Marca así una diferencia con lo que a veces sucede en los medios de comunicación: que el periodista ya no es el contrapunto del político sino su cómplice, ganándose así el desdén de los lectores (Espada, 2009: 10).

2.2. *The Wire* Season 5: «Una mentira no es una parte de la noticia»

The Wire se ha erigido en el emblema de la serialidad contemporánea. Esta epopeya de la ciudad de Baltimore, creada por el ex-periodista David Simon y el ex-policía y ex-profesor de secundaria Ed Burns, exprime hasta la última gota las posibilidades del medio televisivo. Llevada con una cadencia parsimoniosa, llena de tiempos muertos, cada temporada se reduce a la resolución de un único caso policial. Visualmente se trata de un producto austero, que habitualmente prescinde de la música intradiegetica, con muchos actores no-profesionales, y rodado en escenarios reales para reforzar un reflejo naturalista de las calles de una urbe quebrada física, económica y moralmente.

Pero *The Wire* va un paso más allá de la estética: también es una serie política. Simon y Burns confeccionan una crítica hacia Estados Unidos como tierra de oportunidades y lanzan un torpedo a la línea de flotación del sueño americano (García Martínez, 2010), aquél que reza que, si trabajas, obtendrás el éxito y la prosperidad económica. Porque «el juego está amañado», como se queja uno de los personajes. Y así lo muestra, en toda su crudeza, la serie. Áspera y no apta para todos los públicos, *The Wire* apuesta por retratar el poder y sus mecanismos, centrándose en los desheredados y las víctimas de unas instituciones que dibuja como corruptas e ineficaces. Las viviendas sociales, el puerto, la alcaldía, la escuela, el tráfico de drogas, el departamento de policía, la carrera judicial y hasta la prensa son retratadas con un realismo descarnado y un mensaje devastador.

Este último espacio —personificado en *The Baltimore Sun*— es el relevante para el enfoque de este trabajo. Como es conocido, el propio David Simon trabajó en ese periódico durante años (estuvo allí entre 1982 y 1995),² por lo que el retrato que realiza proyecta tanto sus memorias profesionales como sus inquietudes en torno al futuro del periodismo. El escenario es el de una crisis no sólo de la industria de la prensa, sino de la propia profesión, desconcertada ante la irrupción de las tecnologías digitales. Así lo explica en la ficción James Whiting, uno de los directivos del diario, ante los redactores:

Es mala época para los periódicos, como todos sabéis. El hueco para las noticias se está reduciendo y el dinero de la publicidad continúa bajando. Nuestra tirada está bajando también, ya que competimos con... muchos medios. La tecnología conduce la distribución, e Internet es una fuente gratuita de noticias y opiniones. Viendo el balance en este nuevo mundo, nos enfrentamos ahora con difíciles decisiones. [...] Las corresponsalías en Pekín, Moscú, Jerusalén, Johannesburgo y Londres serán todas cerradas. En otros lugares de la redacción habrá una serie de despidos. (5.3)

En *The Wire* Simon critica el modo en que se está dando respuesta desde los periódicos a esa «mala época»: por medio de los recortes del personal (casi siempre, además, son los periodistas más experimentados los que sufren los despidos), pues con

² Las vivencias periodísticas de Simon dieron lugar a dos libros-reportaje que, a su vez, fueron el germen de dos aclamadas series televisivas. El primero, *Homicide: A Year on the Killing Streets* (1991), fue la columna vertebral de la serie *Homicide: Life on the Street* (NBC, 1993-99), un innovador retrato de la policía de Baltimore. El segundo libro, *The Corner: A Year in the Life of an Inner-City Neighbourhood* (1997), se centraba en los efectos de la droga en la ciudad y fue co-escrito con Ed Burns. La HBO lo adaptó a la pequeña pantalla en una miniserie que produjo y escribió el propio Simon: *The Corner* (2000).

ello inevitablemente sufre una merma de calidad el producto periodístico. Como sintetiza Jeff Price, uno de los redactores: «La cuestión es que, hoy por hoy, es más provechoso hacer un periódico peor con menos dinero. Recortas personal y páginas, y consigues más beneficios» (5.3). Unido al asunto de qué modelo de negocio es mejor para los periódicos ante esta difícil coyuntura económica, a lo largo de la serie conviven en tensión dos formas de ver el periodismo. Están representadas, por un lado, en Gus Haynes, el veterano director de *The Baltimore Sun*, y, por otro, en el joven y ambicioso Scott Templeton. Ambos encarnan dos polos de la profesión, que entran en constante choque: la experiencia frente a la juventud; la integridad profesional frente al ventajismo; la verdad frente a la media verdad; el trabajo duro frente al reconocimiento a través de los premios... El periodismo queda, pues, retratado con la ambigüedad que aportan todas sus luces y sombras.

Como ha escrito Sabin, en esta quinta temporada de *The Wire* sus creadores ofrecen un reproche a los medios que bebe de la crítica marxista lanzada por Chomsky (Sabin, 2011: 142-148). Una crítica que presenta a los medios como marionetas de intereses comerciales y políticos, como esclavos de la publicidad y los gabinetes de prensa, hasta el punto de configurar y determinar la agenda temática del periódico. Una rutina periodística que obvia o minimiza asuntos públicos importantes para no molestar a los agentes económicos o institucionales de los que depende el diario (aspecto que, como hemos señalado, también aparece en *State of Play*). Así, por ejemplo, *The Baltimore Sun* resulta incapaz de esclarecer la verdad sobre el asesino en serie que centra el caso de la temporada y, de rebote, pasa de largo sobre las muertes de personajes tan relevantes del crimen de la ciudad como Proposition Joe u Omar Little. En ello cabe acusar sin duda cierta negligencia profesional de los redactores, pero la trama también sugiere que los recortes en el periódico repercuten negativamente en su tarea de servicio a la comunidad. En este sentido, podemos afirmar con Waisbord que:

El apremio por el sensacionalismo en el reportaje de las noticias ha agotado el vigor que el periodismo de investigación requiere. Las presiones comerciales también disuaden del periodismo de investigación. Frecuentemente su necesidad de una gran cantidad de tiempo y de recursos humanos y financieros está en conflicto con las expectativas de ganancias y el control de los costos de producción. (Waisbord, 2001)

Sin embargo, la crítica en *The Wire* coexiste con un amor profundo hacia un estilo de entender la profesión. Como afirmaba el propio David Simon en una entrevista de Pedro Alzaga:

El periodismo, cuando se practica adecuadamente, es un acto increíblemente delicado, ético y exigente de tiempo que requiere conocer un asunto, mantener las fuentes, saber qué usar y qué no usar de estas fuentes, volver cada día para saber qué es nuevo y relevante en la institución que estás cubriendo y escribir de un modo sofisticado que a la larga desvele cosas complicadas sobre esa institución. (Simon, 2010)

En la trama se deja ver la nostalgia por este periodismo auténtico en la figura trágica ya mencionada de Gus Haynes. Por contraste, en la trayectoria de Scott Templeton están

subrayadas las bajezas de «los chicos de la prensa». Haynes le acusa ante el jefe de redacción (Thomas Klebanow) de haber falseado sus noticias. A pesar de llevar razón no recibe apoyos para desenmascarar el engaño:

GUS: Nuestro trabajo consiste en dar las noticias. No en fabricarlas. ¡No podemos publicar esta mierda!

THOMAS: ¿Estás sugiriendo que Scott se ha inventado algo de esto?

GUS: Tú sabes que los tipos que hacen esto —los Blair, los Glass, los Kelley— siempre empiezan con algo pequeño. Ya sabes, una simple cita que limpian y después es una anécdota entera; y muy pronto están viendo alguna mierda fantástica. Ellos son los afortunados que siempre están en la esquina de la calle adecuada en Tel Aviv cuando la pizzería explota y la cabeza humana rueda calle abajo con los ojos todavía parpadeando.

THOMAS: Las fotos se las van a enviar. La policía lo ha confirmado.

GUS: ¡Siempre empieza con algo que es verdad, algo confirmado!

THOMAS: Gus, esto se está convirtiendo en algo personal entre tú y Scott y está afectando a tu criterio. La historia va a la edición estatal. Deberías irte a casa y pensar esto en profundidad. Hablaremos por la mañana.

En el diálogo, Haynes menciona a Jayson Blair y Stephen Glass como estirpe ignominiosa en la que encuadrar las andanzas de Templeton. Son referencias históricas pero recientes de fraudes periodísticos,³ engaños que, como el proyectado en *The Wire*, también cuesta desenmascarar:

GUS: Puede que ganes un Pulitzer con esto... y tal vez tengas que devolverlo.

SCOTT: ¡Está en mis notas, Gus! Todo lo que ha pasado. Todo lo que el tipo dijo cuando estuve con él. ¡Hasta la última palabra está en mis notas!

En estos casos salta por los aires el pacto de lectura que el periodista tiene con sus lectores —un pacto de veracidad, no de verosimilitud—. Ya sea por mala fe o por falta de profesionalidad, supone atentar contra algunos de los principios básicos del periodismo: el compromiso con la verdad, la lealtad a los ciudadanos ante todo y la verificación de la información como esencia de la profesión (Kovach y Rosenstiel, 2012: 18). Son estos preceptos los que, en medio de las dificultades de la industria de la prensa y de los variados problemas que atenazan la actividad periodística, son ensalzados en *The Wire*. Porque, en consonancia con el aliento político de la serie, «en última instancia —como apuntaría Dader—, no es el periodismo de papel sino el papel del periodismo —y de la democracia también—, lo que nos estamos jugando» (2010: 88).

³ En mayo de 2003 *The New York Times* tuvo que reconocer que uno de sus reporteros estrella, Jayson Blair, había plagiado, exagerado o inventado información en más de 35 reportajes que había firmado para el diario neoyorquino en los últimos meses. Algo similar había sucedido años antes con *The New Republic* y Stephen Glass, cuya historia fue llevada al cine por Billy Ray en *Shattered Glass (El precio de la verdad)*, 2003). La revista admitió públicamente que al menos 27 de las 41 historias escritas por Glass entre 1995 y 1998 para el semanario contenían material infundado.

2.3. *The Newsroom*: un remedio erróneo para la deriva del periodismo televisivo

Había mucha expectación ante la nueva serie de Aaron Sorkin. El responsable de la aclamada *The West Wing* (NBC, 1999-2006), uno de los precursores de la actual popularidad de las series televisivas, volvía a la pequeña pantalla tras el fracaso de *Studio 60* (NBC, 2006-07) y el éxito de crítica y público de la oscarizada *The Social Network* (2010). A este aliciente había que sumarle un añadido: la nueva serie de Sorkin la emitiría la HBO, un canal de cable Premium donde se cultiva una televisión de autor (Cascajosa, 2006) que permite temporadas con menos capítulos, episodios de longitud variable según las necesidades del guión e historias que no están sujetas a las restricciones de la FCC (Federal Communications Commission) ni a la inmediata necesidad de audiencias masivas. Sin embargo, *The Newsroom* cosechó malas críticas desde su estreno por sus carencias dramáticas y narrativas, por su maniqueísmo ideológico y, también, por su retrato del mundo del periodismo (Maciak, 2012; Poniewozik, 2012).

La serie se centra en Will McAvoy, un aguerrido editor y presentador de noticias televisivas que, tras unos meses apartado de las cámaras por una suerte de crisis laboral-personal, regresa a la primera línea de fuego en un canal todo noticias. Para su nuevo informativo en la (ficticia) *Atlantic Cable News*, McAvoy se rodea de un equipo que le respalde en su intento por reconfigurar la información catódica. Toda la primera temporada —de forma más explícita durante los primeros capítulos— busca ofrecer una alternativa a dos cuestiones que Sorkin considera letales para el periodismo televisivo: el infoentretenimiento y el sesgo ideológico, o lo que el propio Sorkin denomina «la falsa neutralidad»: «Las noticias no están sesgadas hacia la izquierda o la derecha, tienen prejuicios hacia la ecuanimidad» (citado en Moore, 2012).

El diagnóstico que Will —y por extensión la serie— realiza del periodismo televisivo entronca, en primer lugar, con las críticas que han vertido sociólogos como Neil Postman (1986), Pierre Bourdieu (1997), John Langer (1998), o Gerard Imbert (2003). En las discusiones deontológicas y en las rutinas periodísticas que exhibe *The Newsroom* surgen una y otra vez temas como la dependencia de los índices de audiencia, la banalización del contenido y la superficialidad en el tratamiento noticioso, la preeminencia de «noticias blandas» en los informativos o la lógica espectacular que está sustituyendo a la lógica semántica en los telediarios. Postman escribió en su influyente *Amusing ourselves to death*: «En América ha tenido lugar un gran salto en el medio-metáfora [la cultura de la imagen televisiva], con el resultado de que el contenido de buena parte de nuestro discurso público se ha convertido en un sinsentido peligroso» (1986: 16). Y continúa más adelante, en tono apocalíptico con referencias a *Un mundo feliz*: «Al dar comienzo a la Edad de la Televisión, América ha ofrecido al mundo el destello más claro posible de un futuro huxleyano» (1986: 156). Will McAvoy recoge ese guante de forma implícita cuando repite que ha vuelto a los informativos porque está «en una misión para civilizar» (1.3). Este afán regeneracionista se establece con firmeza en el piloto, cuando Mackenzie McHale, la productora ejecutiva del programa, explica los principios rectores del nuevo informativo:

Reivindicar el cuarto poder. Reivindicar el periodismo como una profesión honorable. Un telediario nocturno que informe de un debate digno de una gran nación. Civismo, respeto y volver a lo importante. La muerte de la vulgaridad, la muerte del cotilleo y del voyeurismo. Decirle la verdad a los estúpidos. Evitar apelar a un segmento demográfico. Un lugar donde todos coincidamos. (1.1)

En consonancia con esta batalla contra el infoentretenimiento y la superficialidad, la segunda obsesión periodística de *The Newsroom* atañe a la cuestión de los límites de los principios editoriales, la neutralidad periodística y la transmisión de la verdad. Hay una escena del segundo capítulo donde el equipo, liderado por McHale y McAvoy, establece los preceptos que deben regir cada pieza informativa. En la pizarra están escritos los parámetros: «¿Es ésta la información que necesitamos para poder votar? ¿Es ésta la mejor forma posible de presentar un argumento? ¿Tiene la noticia contexto histórico?». Más adelante añaden un cuarto: «¿Existen realmente dos lados en esta historia?» (1.2). El problema de este planteamiento, deseable desde el punto de vista teórico, es que tropieza con las dificultades de la profesión (restringidos recursos económicos y humanos, trabajo a contrarreloj, limitaciones de espacio y tiempo para desarrollar las historias en pantalla, etc.). Pero, más allá de una praxis periodística que en muchas ocasiones, como es lógico, comete errores, lo más interesante es analizar cómo la propia serie contradice una y otra vez la farmacopea periodística que receta. *The Newsroom* —cuyos episodios siempre se articulan en torno a sucesos reales y recientes— transmite la idea de que los informativos viajan siempre sesgados, no comprueban jamás sus fuentes, se dedican principalmente al chismorrejo, resultan tóxicos para ejercer la tarea ciudadana, sus prisas les llevan a cometer errores y sólo tienen la mirada puesta en la cuenta de resultados. Todas ellas son críticas razonables y muy necesarias para mejorar la profesión, por supuesto; el ardid está en competir con esos mismos informativos cuando éstos ya han cerrado la persiana. Es como apostar a la lotería sabiendo qué números van a tocar. Por otro lado, *The Newsroom* denuncia el editorialismo de los informativos de televisión, pero la serie en sí adolece de un claro sesgo «editorialista», en el sentido de que las tesis de Sorkin se imponen a su historia, anteponiendo sus soflamas e ideas políticas frente a la construcción del relato y la coherencia de los personajes.

3. Conclusión

Ya en 1948 Harold Lasswell señalaba que una de las funciones de la comunicación en la sociedad es «la vigilancia del entorno», alertando a la comunidad ante las posibles amenazas para la paz social. Más de medio siglo después, la vigencia actual de las metáforas de la prensa como cuarto poder y como «perro guardián» radica en su pertinencia para caracterizar la esencia del periodismo. Como afirma García-Noblejas, «los medios de comunicación tienen su razón de ser y su autonomía profesional en ámbitos primarios cercanos a los saberes vitales y prudenciales, más que junto a los poderes políticos y económicos, si quieren ser factores benéficos para el conjunto de la sociedad» (1996: 16).

Por eso, como las tres series analizadas ejemplifican, la función social del periodismo como contrapoder sigue predominando en los relatos audiovisuales que protagonizan los «chicos de la prensa». En *State of Play* es la labor de investigación de los periodistas de *The Herald* la que permite, sorteando dificultades y presiones políticas, desentrañar un grave caso de corrupción gubernamental. El compromiso de los redactores retratados en *The Wire* se focaliza en la ciudad de Baltimore, por medio de un «periodismo urbano» (Lanahan, 2008) que, pese a desarrollarse en medio de una crisis económica y de cambios en el modo de ejercer la profesión, busca seguir ofreciendo a los lectores la información veraz e independiente que éstos necesitan para decidir libremente sobre los asuntos públicos. Por último, la reivindicación del periodismo como cuarto poder también aparece en *The Newsroom* en boca de la productora Mac McHale. A través de sus personajes Sorkin presenta un alegato —en ocasiones excesivamente autoindulgente y algo tramposo— a favor de un periodismo que cumple además una función educadora, apostando por contenidos que eleven el nivel cultural y cívico de los espectadores.

Con el alcance epistemológico propio de las ficciones audiovisuales, que permiten mostrar de manera poética y narrativa las verdades prácticas del periodismo, estas tres series contribuyen a seguir alimentando el imaginario colectivo sobre la profesión periodística. Aunque con matices propios en cada una de las narraciones examinadas, de ellas emerge el retrato del periodismo como un ejercicio de comunicación pública que busca dar razón de realidades complejas y que no ha de perder de vista su compromiso radical con la verdad y con los lectores. Un compromiso por el que —como reflejan Cal McCaffrey, Gus Haynes o Will McAvoy— hay que pagar un alto precio.

4. Bibliografía citada

- Bezunartea, Ofa, María José Cantalapiedra et ál. (2011): «Periodismo y cuarto poder en el cine», *Tercer Milenio*, núm. 21. En línea: <http://www.periodismoucnci.cl/tercermilenio/2011/05/periodismo-y-cuarto-poder-en-el-cine/>
- (2007): «Periodistas de cine y de ética», *Ámbitos: Revista internacional de comunicación*, núm. 16, pp. 369-393.
- Briggs, Asa y Peter Burke (2002): *De Gutenberg a Internet. Una historia social de los medios de comunicación*, Madrid: Taurus.
- Bourdieu, Pierre (1997): *Sobre la televisión*, Barcelona: Anagrama.
- Cascajosa, Concepción (2006): «No es televisión, es HBO: la búsqueda de la diferencia como indicador de calidad en los dramas del canal HBO», *Zer*, 21, pp. 23-33.
- (2005): *Prime time. Las mejores series de TV americanas de C.S.I. a Los Soprano*, Madrid: Calamar.
- Dader, José Luis (2010): «La débil identidad del periodista en la hipermodernidad», *Nueva Revista*, nº 128, pp. 71-88.
- De Burg, Hugo (2000): *Investigative journalism: context and practice*, London: Routledge.

- Ehrlich, Matthew C. (2006): «Facts, truth and bad journalists in the movies», *Journalism*, 7 (4), pp. 501-519.
- Espada, Arcadi (2009): «La noticia posmoderna», en Arcadi Espada y Ernesto Hernández Busto (eds.): *El fin de los periódicos*, Barcelona: Duomo, pp. 7-17.
- García Martínez, Alberto N. (2012): «Una máquina de contar historias. Complejidad y revolución del relato televisivo», en Juan Manuel de Toro Martín, Ignacio Bel y Alfonso Sánchez Tabernero (eds.): *La Televisión en España. Informe 2012*, Barcelona: Ediciones Deusto, pp. 225-246.
- (2010): «“This America, man!” El realismo como crítica ideológica en *The Wire*», en Marta Torregrosa (ed.): *Imaginar la realidad. Ensayos sobre la representación de la realidad en el cine, la televisión y los nuevos medios*, Sevilla-Zamora: Comunicación Social, pp. 111-122.
- García-Noblejas, Juan José (1996): *Medios de conspiración social*, Pamplona: EUNSA.
- Hernando, Bernardino (2002): «El mito del cuarto poder en los tiempos de las torres gemelas», *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, núm. 8, pp. 43-62.
- Imbert, Gerard (2003): *El zoo visual. De la televisión espectacular a la televisión especular*, Barcelona: Gedisa.
- Klein, Darío (2001): «El papel del periodismo de investigación en la sociedad democrática», *Razón y palabra*, 22, mayo-julio. En línea: http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n22/22_dklein.html.
- Kovach, Bill y Tom Rosenstiel (2012): *Los elementos del periodismo*, Madrid: Ediciones Aguilar.
- Lanahan, Lawrence (2008): «Secrets of the City. What *The Wire* reveals about urban journalism», *Columbia Journalism Review*, 10 de enero. En línea: http://www.cjr.org/cover_story/secrets_of_the_city.php?page=all
- Langer, John (1998): *Tabloid Television: Popular Journalism and the «Other News»*, London: Routledge.
- Lasswell, Harold (1948): «The Structure and Function of Communication in Society», en L. Bryson (ed.): *The Communication of Ideas*, New York: Institute for Religious and Social Studies, pp. 37-51.
- Lippman, Walter (1922): *Public Opinion*, New York: Macmillan.
- Martínez Albertos, José Luis (1994): «La tesis del perro guardián: revisión de una teoría clásica», *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, núm. 1, pp. 13-25.
- Maciak, Phillip (2012): «Old Media: On Aaron Sorkin», *Los Angeles Review of Books*, 8 de julio de 2012. En línea: <http://lareviewofbooks.org/article.php?id=745&fulltext=1>
- McNair, Brian (2010): *Journalists in Film: Heroes and Villains*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Mera Fernández, Montse (2008): «Periodistas de película. La imagen de la profesión periodística a través del cine», *Estudios sobre el mensaje periodístico*, 14, pp. 505-525.

- Mittel, Jason (2007): «Film and television narrative», en David Herman (ed.): *The Cambridge Companion to Narrative*, New York: Cambridge University Press, pp. 156-171.
- Moore, Frazier (2012): «“The Newsroom”: Sorkin writes the media’s wrongs», *The Washington Times*, 20 de junio. En línea: <http://www.washingtontimes.com/news/2012/jun/20/the-newsroom-sorkin-writes-the-medias-wrongs/?page=all>
- Peña Fernández, Simón (2012): «Primera plana de Billy Wilder. La nostalgia de los periodistas en el exilio», *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, vol. 18, núm. 2, pp. 907-924.
- Pérez Gómez, Miguel (2011): *Previously on. Estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la Televisión*, Sevilla: Ed. Universidad de Sevilla.
- Poniewozik, James (2012): «Blowhardball: The Not-So-Special Comment of HBO’s *The Newsroom*», *Time Magazine*, 21 de junio de 2012. En línea: <http://entertainment.time.com/2012/06/21/dead-tree-alert-blowhardball-the-not-so-special-comment-of-hbos-the-newsroom/>
- Postman, Neil (1986): *Amusing ourselves to death: public discourse in the age of show business*, New York: Penguin Books.
- Rahman, Mohammed (2010): «*State of Play: An Analysis of the Image of the Journalist in the Hollywood Movie and the British Television Series*», *Image of the Journalist in Popular Culture (IJPC) Student Paper*. En línea: <http://ijpc.org/uploads/files/IJPC%20Student%20Paper%202010%20-%20Mohammed%20Rahman%20State%20of%20Play.pdf>
- Revel, Jean Françoise (1989): *El conocimiento inútil*, Barcelona: Planeta.
- Rodríguez, José (1994): *Periodismo de investigación: técnicas y estrategias*, Barcelona: Paidós.
- Sepinwall, Alan (2012): *The Revolution Was Televised: The Cops, Crooks, Slingers, and Slayers Who Changed TV Drama Forever*, New York: Touchstone.
- Simon, David (2010): «La gente que lleva los periódicos ya no respeta su propio producto», entrevistado para el blog *La palabra escrita* por Pedro Alzaga, *Abc*, 14 de julio de 2010. En línea: <http://lapalabraescrita.abc.es/2010/07/14/david-simon-la-gente-que-lleva-los-periodicos-ya-no-respet-a-su-propio-producto%C2%BB/>
- (1991): *Homicide: A Year on the Killing Streets*, Boston: Houghton Mifflin.
- Simon, David y Edward Burns (1997): *The Corner: A Year in the Life of an Inner-City Neighborhood*, New York: Broadway Books.
- Soria, Carlos (1990): «El final de la metáfora del cuarto poder», *Communication and Society/Comunicación y Sociedad*, vol. III, n. 1 y 2, pp. 201-207.
- Waisborg, Silvio (2001): «Por qué la democracia necesita del periodismo de investigación», *Razón y Palabra*, 22, mayo-julio. En línea: http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n22/22_swaibord.html